Miguel Benlloch

Texto escrito por **Jesús Alcaide**

Haciendo de lo personal un acto *político, las acciones de Miguel Benlloch (Loja, 1954) invitan a reflexionar y cuestionar los engranajes de construcción del género, la identidad y la historia.*

Desde los años del «cutre chou» a la actualidad, en los trabajos de Benlloch se visibiliza su propia experiencia vital en el centro de sus proyectos, performativizando la biografía y haciendo de ese «sujeto brillante no identificado» que es Miguel Benlloch, una máquina corporal engrasada por los afectos y la relación con los otros, tal y como podemos ver en esa acción inaugural que es Tengo tiempo.

Abordando la problemática del género desde la perspectiva indisciplinada de los discursos queer y transgénero, Benlloch pone en escena la brecha abierta en los discursos postfeministas después de Monique Wittig, Eve K Sedwick y Judit Butler, en acciones como 51 géneros o Inversión.

De la misma forma, la construcción oficial de la memoria y la historia, unida a su propia experiencia vital, aparecen en otros proyectos como O Donde habite el olvido y Mapuch ¡eh¡, reconstruyendo y denunciando las falsedades del armazón político de cualquier recuperación histórica que, amparada por la memoria, aniquila o minimiza las aportaciones de ese sujeto otro y diferente tan abordado por los discursos postcoloniales y las estrategias de la subalterinidad.

En los proyectos de Benlloch, se problematiza el propio estatuto de lo artístico y su vinculación con esos nuevos modos de hacer política, anunciados por Ranciere o Negri, problematización que en último término se basa en un propio acto lingüístico, la performatividad de ser nombrado, encasillado y taxonomizado en un contexto cultural, identitario y político que reprime la propia libertad del individuo como sujeto que se construye en presente continuo.

Miguel Benlloch

Sujeto brillante no identificado

Venir al mundo es, como decía Sloterdijk, venir al lenguaje, y hacerlo a él es inscribirse en un mapa de coordenadas y códigos de carácter geográfico, económico, biopolítico, sexual e histórico que nos convierten en sujetos culturales que se desarrollan en un contexto determinado.

La Lucha contra las hormigas[1] del artista granadino Miguel Benlloch ha sido subvertir la sintaxis de estos códigos, desligarse de la taxonomía férrea del lenguaje, de la definición, de todo aquello que conlleva ser nombrado. En esta huida del lenguaje, esta búsqueda por desaparecer del territorio de los nombres y aparecer en el de los cuerpos y los afectos, Benlloch ha desarrollado una serie de acciones y proyectos que han cuestionado no sólo esta propia taxonomía del lenguaje sino a partir de aquí el propio estatuto de lo artístico, la visibilidad de las políticas *queer*[2] dentro y fuera del *white cube*, la recuperación «oficial» de la memoria «histórica», los modos de hacer[3] compromiso político y por encima de todo la construcción del sujeto como un individuo en relacionalidad[4], un yo que no sólo es otro[5], sino que son todos esos otros que se van construyendo como multitudes *queer* en una infinita red de conexiones.

En este sentido su lucha se ha mantenido constante, aunque intermitente, actuando contra esa idea capitalista de la construcción de una trayectoria artística claramente determinada por las políticas del mercado del arte y sus trampas objetuales.

1 Miguel Benlloch utilizó una imagen de este texto de un ingeniero agrónomo de los años 40 como metáfora de su trabajo, de su lucha contra esa taxonomía de las hormigas como obreras, reinas, estériles o fecundas y sus identidades permanentes a lo largo de su vida. En contraposición, el sujeto Miguel Benlloch, del que nosotros nos ocupamos, prefiere escoger el papel de la cigarra. El artículo original de «La lucha contra las hormigas» está registrado por el ingeniero agrónomo Miguel Benlloch en 1939 en el *Boletín de Patología Vegetal y Entomología Agrícola* de la Dirección General de Agricultura. Sección de Plagas del Campo y Fitopatología.

2 Las referencias a este término serán transversales a todas las acciones de Miguel Benlloch, y aunque la problemática para definir de qué hablamos cuando hablamos sobre discursos *queer* es la base sobre la que se asienta parte de este artículo, para esclarecer la cuestión, se recomienda la lectura de los siguientes artículos: Preciado, Beatriz, *Multitudes queer. Notas para una política de los «anormales»*, París, 2003; Aliaga, Juan Vicente, «Pujanza (y miserias) de un nombre. Sobre la teoría queer y su plasmación en el activismo y el arte contemporáneo», en el catálogo de la exposición *Transgeneric@s*. Koldo Mitxelena, Donostia, 1999 o Navarrete, Carmen; Ruido, Maria y Vila, Fefa, «Trastornos para devenir entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español» en *Desacuerdos*, volumen II, 2005. Del mismo modo, se plantean como recomendables las lecturas del material de trabajo de los seminarios Retóricas del género (UNIA arteypensamiento, 2003) y Crítica queer. Narrativas disidentes e invención de subjetividad (UNIA arteypensamiento, 2007), ambos dirigidos por Beatriz Preciado. Del mismo modo, la propia Beatriz Preciado en su libro *Testo yonqui*, plantea un capítulo dedicado a las micropolíticas de género en el que se plantea la asimilación del término *queer*, en Preciado, Beatriz, *Testo Yonqui.*, Espasa, 2008, p. 233-285.

3 VV. AA., *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

4 Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 1998, traducida al castellano como *Estética relacional*, Adriana Hidalgo ed., 2006.

5 *Je est un autre*, Rimbaud, Arthur, 1871.

Al sujeto que desde ahora llamaremos Miguel Benlloch, le cuesta denominar su práctica como artística aunque sí haya sido asumida por los sectores del arte contemporáneo. Al sujeto Miguel Benlloch, le cuesta definirse como sujeto hombre-mujer-transgénero-queer-butch-femme-bollera-gay-transgender-obrero-asiático-negro-centroeuropeo en relación a todos aquellos otros que intentan asimilar los discursos *queer* dentro del paraguas de una nueva supuesta disidencia más homogeneizadora. Al sujeto Miguel Benlloch le cuesta, por encima de todo, definirse y es quizás en esa indefinición, en ese vaivén por las acciones que ha desarrollado a lo largo de los 56 años de vida que acumula, lo que le ha convertido en un sujeto cuyas prácticas artísticas no identificadas merecen ser estudiadas en un contexto poco dado a estas derivas como suele ser el andaluz.

El sujeto brillante no identificado Miguel Benlloch, deslumbra por la capacidad de zafarse de cualquier intento de reducción terminológica. Su territorio es la transición, la indisciplina[6], el momento en el que el cuerpo, como contenedor de tiempo y experiencias, se decide a reactivar una memoria que es personal y colectiva, una auto-biografía que se construye como algo performativo, en continua transformación.

A partir de aquí intentaremos trazar algunas claves y líneas de trabajo que nos pueden servir para estudiar y reflexionar sobre las prácticas discursivas de Miguel Benlloch en el contexto de las identidades sociales y la memoria colectiva en el arte andaluz.

Miguel de la O
Sevilla, 2000

Alumbramiento vital. Deslumbramiento del compromiso

El sujeto Miguel Benlloch nace en 1954, en el seno de una familia heterosexual, en Loja (Granada). Bautizado bajo el rito de la iglesia Católica e inscrito como Miguel Benlloch, un individuo marcado en su tarjeta de identificación con el término «hombre» en un acto ritual que para él será el primer acto performativo de su vida.

En este espacio es donde el niño Miguel Benlloch va descubriéndose al contexto cultural en el que le ha tocado nacer, ese pueblo con el que mantiene permanente relación y en el que será invitado en el 2005 para realizar el pregón de la feria, que desarrolla mediante un texto-acción en el que señala el cuestionamiento de la identidad y el género, a la vez que reconstruye la memoria de Loja a través de la evolución de la feria y las citas de personajes históricos que hablan desde distintas cronologías de la ciudad granadina como paraíso.

Pero es a comienzos de los setenta, en 1973, cuando Miguel Benlloch comienza a plantearse que quiere transformar ese contexto en el que le ha tocado formarse durante su infancia y como reacción al régimen franquista, comienza a militar en el Movimiento Comunista. Militancia que le llevará a plantearse los primeros interrogantes sobre su nueva forma de actuar en los frentes de liberación gay, impulsado por la lectura de los escritos del FHAR francés donde la disolución entre sexualidad y reproducción permite un nuevo territorio de acción y pensamiento.

6 Mitchell, WJT., *Interdisciplinarity and Visual Culture*. Art Bulletin, vol LXXVII, 4 de diciembre de 1995, pp. 540-44.


PASEO DE
NUESTRA
SEÑORA
DE LA O

Esta militancia que dura hasta comienzos de los ochenta, se pone en crisis por el propio devenir de las políticas de liberación gay con la introducción de los discursos y planteamientos *queer* frente a la normalización y homogeneización que ya en los noventa empiezan a tomar estos proyectos.

Es en estos años, los años ochenta, donde Miguel Benlloch, en el contexto de las actividades políticas del Movimiento Comunista, decide subvertir las tácticas y estrategias de hacer política y, con un carácter más festivo, paródico e irreverente, pone en marcha junto a un grupo de amigos, lo que se denomina como «El cutrechou».

«El cutrechou» es, tal y como recoje Miguel Benlloch en el texto *Larga vida al Cutrechou!!* en el marco del proyecto *Dig me Out* de María José Belbel y Rosa Reitsamer:

> *Un grupo de amigos y amigas la mayoría militantes en la organización de Granada del Movimiento Comunista de Andalucía, de donde recibía el nombre la caseta, rebajando el pomposo nombre sesentayochesco de «Movimiento» por ese otro de «El Meneillo» que favorecía el ambiente divertido, centro principal de captación de recursos económicos de nuestro entrañable grupúsculo que por aquellas fechas había hecho de la lucha contra la OTAN, el pacifismo, la ecología y el desarrollo de las luchas feministas su principal trabajo de teorización y agitación tras el asentamiento de la descafeinada transición, la llegada al gobierno del PSOE y la certeza de que la revolución no tendría lugar. En ese marco es en el que se desarrolla la aparición del Cutre, un espacio nuevo de agitación que deja atrás el cansancio y el color en blanco y negro de la lucha antifranquista, de alguna forma derrotada por la ruptura pactada, llamada transición, que supuso la casi total desaparición de los partidos de la izquierda revolucionaria. El Cutre era la expresión de la quiebra con los maximalismos de las certezas revolucionarias y la apertura a nuevos temas de lucha como el feminismo y la sexualidad libre que ponían nuestras propias vidas en el centro de los cambios sociales. Pero sobre todo, el Cutre era la expresión de los afectos que se cruzaban entre nosotros, dispuestos a celebrarlos en un ambiente donde compartir la risa y la astracanada, tras tantas derrotas como habíamos vivido*[7].

En el panorama de apertura de los años ochenta, y en contraposición a la «oficializada» y ahora revisada Movida Madrileña[8], en «el cutrechou» despiertan nuevos modos y estrategias de hacer política. Varios años más tarde, en 1994, Miguel Benlloch realizará en el marco de una de estas celebraciones de «el cutrechou», la acción *La Virgen del Pilar* (Estado Roldán Estodo Ladrón), en la que vestido con el traje regional aragonés, va cambiando las letras de una máquina que gira, formando de manera combinatoria las siguientes expresiones: «ESTADO LADRAN, ESTADO ROLDÁN, ESTODO ROLDÁN, ESTODO LADRÓN, ESTADO LADRÓN».

En esta acción, comentario paródico e irónico a los hechos políticos del momento, en referencia al archiconocido caso Roldán, se representa la forma de entender el compromiso político por parte de los miembros de «El cutrechou», un espacio de resistencia temporal en el que se produce:

> *La mezcla de variadas formas de lo que se ha entendido como cultura popular en la canción, el teatro, la comedia costumbrista, la telenovela, el ripio rayado, las varietés, los espectáculos trans de los primeros bares de ambiente desde finales de los 70, con unas concepciones políticas que no se enuncian como panfleto sino como yuxtaposición de imágenes que trabajan en la mezcla de los géneros, de los discursos feministas, de las políticas espectaculares, de la vida como acción, y todo ello trabado para crear la risa a través de un caleidoscopio que continuamente produce imágenes que llevan a los espectadores a in-*

7 Belbel, Maria José y Reitsamer, Rosa en *Dig me out. Discourses on Popular Music, Gender and Ethnicity.* Arteleku, 2009, en (http://www.digmeout.org).

8 Vilarós, Teresa, El Mono del desencanto. *Una crítica cultural de la transición española* (1973-1993). Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1998.
Marzo, Jorge Luis, «El ¿Triunfo? De la ¿nueva? Pintura española de los 80», en *Toma de partido. Desplazamientos.* Libros de la Quam, n.º 6, Barcelona, 1995, pp. 126-161.

> *miscuirse en lo que sucede por medio del asombro.*

Eso era «el cutrechou», y años después, en la misma caseta, todavía hay quien intenta mantener viva esta «tradición» dentro de la Feria del Corpus de Granada, pero ya sin Benlloch como presentador y maestro de ceremonias.

Esta experiencia del «cutre» pone a la vida en el centro de la política y queda resumida en un objeto que Benlloch llama «El casco protector» donde aparecen unas bragas cubiertas de chapas que aluden a todas las luchas y reivindicaciones políticas de los ochenta que Benlloch fotografía sobre un paño de crochet realizado por su madre, que en una interpretación y lectura posterior de la imagen, incide en lo que Deleuze y Guattari ya reclamaban, la unión de la maquinaria política, artística y de los afectos.

Plus Ultra. El encuentro con Byars. O *donde habite el olvido*

En 1991, en el marco del proyecto *Plus Ultra*, comisariado por Mar Villaespesa, Benlloch conoce al artista norteamericano James Lee Byars (1932-1997) y se produce una importante complicidad a la hora de entender ambos el hecho artístico.

Byars, que se refería a sí mismo como «El artista desconocido más famoso del mundo», era un hombre que hizo de su vida un juego de apariciones y desapariciones, una presencia efímera que ha dejado como testimonio, algunas performances, instalaciones y esculturas y, sobre todo, una presencia física extravagante de cuyo recuerdo nos quedan numerosos testimonios.

Uno de los grandes intereses de Byars fue la unión de Oriente y Occidente, de ahí que en el marco de las intervenciones realizadas en el proyecto *Plus Ultra*, se escogiera la Alhambra como el lugar idóneo para realizar su propuesta.

El proyecto, finalmente tuvo que trasladarse a un jardín cercano, el jardín del Palacio de los Córdoba, donde Byars construyó una inmensa esfera de yeso dorada, que recordaba la fragilidad de los mocárabes del interior del palacio nazarí y en cuyo interior albergaba el vacío de esa misma esfera, en un juego geométrico con el plano del Palacio de Carlos V, que anteriormente había fracturado la propia geometría de la Alhambra y que ahora, volvía en ese juego de cuadrado-esfera, a colocarla en el centro.

La relación de Benlloch con Byars, surge cuando le comenta en referencia a la estructura de la esfera, que existe una canción popular que lleva por título *María de la O*.

Tras escucharla de la voz del propio Miguel, Byars le propone a la comisaria que sea éste quien se introduzca en el interior de la esfera y desde dentro cante como si de un mantra se tratase el nombre de María de la O.

Pero Miguel recuerda que Byars no se refiere a él por su nombre, sino como María de la O, un juego de nombres y deslizamiento de géneros que hacen que una grúa introduzca a Miguel-María en el interior oscuro y solitario de esa esfera que tanto ha marcado el recuerdo y las posteriores acciones de Benlloch, no sólo la acción O. *Donde habite el olvido*, sino algunas otras piezas menos conocidas como son esas esferas «privadas» que guardan en su interior el retrato de un amigo para quien Miguel las realiza.

O donde habite el olvido (2000) es una acción que nace de la desidia de una política cultural como la de la ciudad de Granada, que dejó que la obra de Byars se fuera desintegrando poco a poco hasta su total destrucción y demolición.

En este sentido, Miguel reactiva y recupera una memoria que no sólo es «histórica» como ahora se quiere llamar, sino sentimental, biográfica y afectiva, en un ritual en el que va vestido con un traje de espejos. Miguel sale con la cara tapada por un círculo de espejo reflector y en sucesivas apariciones va presentando al público el libro, cuadrado de color rojo, que con el título *The perfect moment*, que se editó sobre la obra de James Lee Byars con textos de Kevin Power (una alusión al cuadrado dentro del círculo), una granada y una copa de agua con la cual va realizando el sonido del interior de la esfera, frotando la boca de la copa con los dedos y dando vueltas en círculo alrededor de unos ropajes de color verde y rojo. Estos colores aparecerán en varias de sus acciones; Benlloch los relaciona con las culturas del Mediterráneo y en concreto con la ciudad de Granada, pero que al mismo tiempo conectan con otros intereses de tipo político como pueden ser el problema palestino o, en otras piezas como *Inversión* a la que nos referiremos más adelante, con la ikurriña del pueblo vasco.



O donde habite el olvido
Palacio de los Córdoba
Granada, 2000

La idea de la circularidad, de dar vueltas no sólo sobre sí mismo sino alrededor de algún elemento, está presente en muchas culturas orientales como el sufismo, y en círculos «excéntricos» esta influencia nos lleva a establecer un juego de referencias que nos lleva a Duchamp (Anemic Cinemá)[9], Byars y Pepe Espaliú, que retoma esta idea de la circularidad en algunos de sus dibujos[10] y sobre todo en la acción *El Nido* realizada en el bosque de Sonsbeek en 1993[11].

Después de comenzar ese ritual y tras pronunciar la frase «Esta es la historia de la esfera», en la acción podemos ver el propio proceso de construcción de la esfera y su proceso de deterioro y destrucción, el 8 de junio de 1994, y arrojo de los escombros al barranco de Víznar, juego macabro con la propia muerte de otro hijo de la cultura granadina, Federico García Lorca.

A continuación, Benlloch se coloca un pantalón de trabajo color rojo y una camisa verde sobre el traje de espejos, recoge los elementos del ritual (libro, copa y granada sobre la esfera) y desaparece de la escena.

«Granada es un corazón árabe deshabitado al que hemos amado bastante, porque fue llamado enemigo y extraño por el nuevo orden nacido tras la expulsión. Quien hizo la ciudad no vive en ella. No somos sus herederos. Sólo constructores de olvido. Destructores.» Con estas palabras premonitorias del fin de la esfera, el sujeto Miguel Benlloch pone en marcha un doble juego de referencias, a la propia historia de la ciudad y a su propia historia de esa ciudad, que aniquiló y destruyó la esfera dorada de Byars.

9 Juan Vicente Aliaga, en el texto introductorio del catálogo para la exposición *Pepe Espaliú* (1986-1993) en el Pabellón Mudéjar de Sevilla, establece un lazo de unión entre el *Anémic Cinemá* de Duchamp y la poética del desaparecido Pepe Espaliú. Véase Aliaga, Juan Vicente, «Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú» en catálogo *Pepe Espaliú* (1986-1993), p. 15, Sevilla, 1994.

10 Espaliú, Pepe, «Sin título (Con o sin ti)» en *Pepe Espaliú* (1986-1993), p. 119, Sevilla, 1994.

11 Espaliú, Pepe. «Acción El Nido. Sonsbeek», Arhnem, Holanda, p. 14, en *Pepe Espaliú* (1986-1993), p. 119, Sevilla, 1994.

Cambios de identidad, disoluciones del género. *Tengo tiempo y 51 géneros*

En 1994, en el marco de la presentación de la publicación *Time Capsule* de Robin Kahn, Miguel Benlloch es invitado por Federico Guzmán y otros amigos a realizar en el mítico local neoyorkino The Kitchen, la acción *Tengo tiempo*.

En *Tengo tiempo*, ya se marcan algunas de las constantes a trabajar desde ese momento en los trabajos sobre los géneros, la memoria y la deconstrucción de las identidades. Benlloch marca desde este momento en estas acciones un alejamiento del teatro, un interés por la precariedad en la puesta en escena y sobre todo, una vinculación con los otros, los amigos, aquellos que componen la vida de ese ser que llamado Miguel Benlloch se va desarrollando, como diría Nabokov, entre los dos abismos de la vida.

Miguel Benlloch define *Tengo tiempo* como:

> *Acción sobre el cuerpo como contenedor de tiempo en transformación y relación con el exterior. Absorción del tiempo en los espacios. El cuerpo como objeto y sujeto cultural, utilizando la ropa como rito y muestra de la permeabilidad del pensamiento al exterior, como piel mudable continua que devuelve a nuevos presentes que se acumulan en la memoria de uno y del entorno.*
>
> *Tengo tiempo responde al futuro continuo que se habla en un presente situado entre la elección y la arbitrariedad. La no definición sobre el sexo y el género y su relación con lo espiritual.*

En la acción, Miguel aparece con el siguiente listado de ropas hasta quedarse completamente desnudo. Albornoz rojo, chilaba blanca, gorro de paja, gorro egipcio, guantes rojos de Pepa, guantes blancos, pantalón negro de vestir, blusa negra de Marino y Juan Antonio, guantes negros, pantalón de pana, camisa de franela de cuadros, chaleco rojo de lana de Mª José, pantalón negro de rayas, camisa blanca de hormigas de Juan Carlos, camiseta negra *Plus Ultra*, pantalón beige de verano, guantes naranjas, minipull de rayas de colores, guantes malva de Mati, minifalda de lentejuelas y calzoncillos blancos.

Después de despojarse de cada uno de ellos, Miguel presenta al público una sábana blanca en la que se pueden leer escrito en negro las frases «I have time/tengo tiempo», título claramente definitorio para su manera de entender no sólo el hecho performativo sino la construcción/destrucción de las identidades y del individuo contemporáneo como un ser que se desgasta y construye en presente continuo.

Como una nueva inmersión en este territorio, en el 2005 presentó en Arteleku, dentro del proyecto *Desacuerdos. Mutaciones del feminismo. Genealogía y prácticas artísticas*. Coordinado por Erreakzioak, María José Belbel y Beatriz Preciado, la acción *51 géneros*, acción que ha repetido en varias ocasiones, cambiando el número por los años que Miguel tenía en ese momento, *54 géneros* en Madrid, la Casa Encendida dentro del proyecto *El sur Express a… y 56 géneros* en el 2010 coincidiendo con los actos de celebración del décimo aniversario del Centro José Guerrero de Granada. *51 géneros* es, como señala Benlloch,

> *Una nueva introspección en la acción Tengo tiempo 1994, adentrándose en los dispositivos sociales y culturales que construyen las convenciones de la identidad sexual y su jerarquización. 51 géneros trabaja en la dilución de los conceptos que generan pautas colectivas de comportamiento coercitivo y propone la radical presencia de la individualidad en otro tiempo de prácticas comunes no regladas.*

La acción comienza con la proyección de un rebaño de ovejas balando y varios pastores que las introducen en el corral. Acto siguiente las marcan en la oreja y pronuncian las palabras «macho» o «hembra», seccionándoles una parte del cuerpo según su sexo.

A continuación aparece en escena con mono blanco, pasamontañas negro y guantes rojos. Un guante rojo cae y parece otro negro de seda, y debajo uno morado. Se desata las botas y se queda en calcetines.

Inversión
Koldo Mitxelena
Donosti, 1998

Se quita el pantalón blanco y aparece uno negro debajo. Debajo de la cazadora blanca lleva chaqueta color vino tinto con camisa y corbata. Se pone el pasamontañas como sombrero de lana. Se lo quita. Se quita los guantes y se queda con unos morados color nazareno. Se peina frente a un espejo y el público lo ve todo a través de el. Se quita la cazadora y se queda en camisa marrón y pantalón de vestir.

Pone en marcha una maquina de afeitar eléctrica y se afeita la mitad de la cara. En ese momento, comienzan a escucharse unas preguntas que Benlloch ha extraído de una pieza de la artista transgénero Terre Thaemlitz, que por la importancia para este proyecto pasamos a reproducir a continuación:

> *¿Cuál es mi identidad sexual como drag queen transgénero vestida de mujer manteniendo relaciones sexuales con una mujer heterosexual? ¿Y si ella es lesbiana? ¿Y si ella se identifica como queer? ¿Y si es bisexual? ¿Qué pasa si yo visto como un hombre? ¿Y si ella viste como un hombre? ¿Qué se considera «sexo» y qué pasa si me está dando por detrás? ¿Y si no lo hace?*
>
> *¿Y si estoy manteniendo una relación larga y monógama con esa persona?*
>
> *¿Cuál es mi identidad sexual como drag queen transgénero vestido de hombre que mantiene relaciones con una transexual de hombre a mujer heterosexual suponiendo que yo no sé que ella es trans? ¿Y si yo admito que sé que ella es trans? ¿Qué pasa si yo me visto de mujer? ¿Y si ella es gay? ¿Y si ella es lesbiana? ¿Y si ella se identifica como queer? ¿Y si es bisexual? ¿Qué se considera «sexo» y qué pasa si me está dando por detrás? ¿Y si no lo hace? ¿Y si estoy manteniendo una relación larga y monógama con esa persona?*





¿Cuál es mi identidad sexual como drag queen transgénero vestido de hombre que mantiene relaciones con una mujer que confunde su género y a menudo se ve chico hetero? ¿Y si ella es lesbiana? ¿Y si ella se identifica como queer? ¿Y si es bisexual? ¿Qué pasa si yo me visto te de hombre? ¿Y si ella se viste de mujer? ¿Qué se considera «sexo» y qué pasa si me está dando por detrás? ¿Y si no lo hace? ¿Y si estoy manteniendo una relación larga y monógama con esa persona?

¿Cuál es mi identidad sexual como drag queen transgénero vestido de hombre manteniendo relaciones sexuales con un hombre queer, andrógino y confundido con su género? ¿Y si él es gay? ¿Y si es bisexual? ¿Y si es lesbiana? ¿Y si es hetero? ¿Qué pasa si yo me visto de mujer? ¿Y si él se viste de mujer? ¿Qué se considera "sexo" y qué pasa si me está dando por detrás? ¿Y si no lo hace? ¿Y si estoy manteniendo una relación larga y monógama con esa persona?[12]

51 Géneros
ARTELEKU
Donosti, 2005
Fotografía de Gonzalo Sáenz de Santamaría

La acción continúa con Miguel Benlloch realizando diferentes acciones que subvierten la simetría o dualidad de los géneros tales como afeitarse, ponerse un pendiente de gitana, quitarse el pantalón y aparecer con medias, pintarse las uñas de una mano de color rosa, maquillarse la mitad de la cara, ponerse un gorro rosa, quitarse los calcetines, pintarse las uñas del pie de color rosa, quitarse la camiseta y quedarse con minipull de rayas rosa y falda de lentejuela, frotarse los pechos y marcar bíceps, hasta que le da la vuelta a la falda, reversible y de lentejuelas.

A continuación, en este *striptease* transgénero, Benlloch se quita las medias y el minipull, dejando ver media parte de su cuerpo depilado. Se contonea frente al espejo. Hace la danza del vientre. Se quita la falda top de lentejuelas y se queda con calzoncillo blanco y después tanga rojo, del que se saca un pene protésico, con el que va jugando hasta que se lo arranca y lo tira.

Como final, se pone pasamontañas negro y cazadora blanca, pantalón blanco y botas negras. Mira al público y sale de escena.

Los títulos de crédito de la pieza de vídeo que recoge esta acción, lo conectan con otra de las piezas de Benlloch, la bandera transexual, que con los colores rosa y azul, colocan en el centro de la problemática esa «X» que algunos quieren despejar, aniquilando los debates intersexuales, en los que esa «X» aparece como incógnita y como algo cromosómico y genético, que los movimientos trans están volviendo a cuestionar.

Del mismo modo, ese pene rojo protésico, que Benlloch se arranca, también le servirá para la pieza de vídeo *11 de media*, una pieza del año 2008 que se articula a partir de una noticia oída en la radio sobre la media del pene español.

12 Fragmento del texto *No soy lesbiana! (aunque podría ser cualquier otra cosa),* de Terre Thaemlitz aparecido en la revista Zehar, n.º 54, 2004.

Benlloch aparece vestido de ejecutivo con los pantalones bajados en su lugar de trabajo, inflando ese pene-globo-prótesis entre jadeos hasta un límite donde explota; *11 de media,* en una crítica a la castradora y opresora concepción de los géneros como cuerpos identitarios fabricados desde la genitalidad, optando en este caso por la eclosión de una nueva construcción del género como expresión del deseo de un sujeto individual.

En esta línea de acciones, se desarrolló en 1999, en el marco de la exposición *Transgenéric@s*, la acción *Inversión*, en la que Benlloch iba apareciendo desde el interior de una pila de 100 mantas cedidas por diversos amigos, en una transición de carácter corporal del calor al frío, para acto seguido dirigirse hacia un frigorífico del artista Juan Luis Moraza y extraer de él dos conos de hielo que, a modo de senos, coloca sobre sus propios pechos hasta que se van derritiendo y desapareciendo.

Reactivación de la memoria. *Mapuche* como una acción de recuperación histórica

Después de la trágica experiencia vivida por el discurrir del proyecto *Plus Ultra*, Benlloch volverá de nuevo a reactivar la memoria histórica de ese 1992, que en el contexto andaluz tuvo tantas luces y sombras, y que siete años después, en 1999, Benlloch vuelve a poner en escena, en el propio Muelle de las Carabelas, en el Monasterio de la Rábida (Huelva) dentro del proyecto el *Puerto de las Artes* comisariado por Jorge Arévalo.

En este proyecto, Miguel Benlloch realiza la acción *Ma puch eh!*, una acción ecolingüistica, que sitúa las lenguas como constructoras de identidad, vehículo de comunicación y espacio de una memoria ancestral polidiversa.

En esta acción, Miguel Benlloch propone, según sus propias palabras:

> *Un acto de reencuentro con lenguas que forman parte de la vida diaria de miles de personas y que actualmente se encuentran, unas en proceso de extinción y otras marginadas y desprotegidas por los estados-nación del continente que utilizan el castellano, en la mayoría de los casos, como lengua oficial y única.*

Activando la maquinaria de la Historia nos recuerda que el 7 de junio de 1550 Carlos I, expidió la ley que ordena a los naturales de América el aprendizaje de la lengua castellana; 220 años más tarde, Carlos III manda que: «se extingan los diferentes idiomas que se usan en los dominios y solo se hable castellano».

Este proceso de imposición de una única unidad lingüística lleva implícito el propio proceso de desaparición de una cultura como la Mapuche, (mapu significa tierra; y che, gente), un pueblo que utiliza el mapudungun como lengua y que llegó a ocupar en la época precolombina un extenso territorio a uno y otro lado de la cordillera andina. Su área de influencia, tras el acoso de las políticas de la corona española y las grandes expediciones de exterminio, realizadas después de la independencia argentina, se encuentra hoy reducida al norte de Chile, en un territorio entre Valparaíso y Santiago de Chile, las islas cercanas del Pacífico y los mapuche que emigran a las grandes ciudades chilenas debido al acoso que sufren en su tierra.

La acción se inicia con su presencia en escena vestido con un mono de color rojo que lleva escrito una serie de palabras en mapudungun, mientras comienza a dar vueltas en círculo, sacando de sus bolsillos polvo de plata con el que va creando un círculo alrededor suyo.

La braga activista
Planta Baja
Granada, 2004

De la acción «El ruido legal es la guerra»

Fotografía de Gonzalo Sáenz de Santamaría



Después de ir señalando en círculo hacia el centro y el exterior del círculo, saca un rotulador plata y escribe en el muro-pizarra las palabras que la voz en off va pronunciando: *antü, chadi, domo, emtrim, lamgem, Mapu, nagantü, wenu, yafu.*

Cambia la música y se va despojando de la camisa y el pantalón rojo, para descubrirnos que debajo lleva un mono de trabajo azul con cristales-espejo adheridos, simulando una bola de discoteca humana o un enloquecido faro sin dirección que más que alumbrar, deslumbra a los que asisten a la acción.

Como una enloquecida estrella de los vientos, Benlloch señala al norte, este, sur y oeste, al muro-pizarra, donde aparecen las palabras escritas, y a los asistentes a la acción, mientras se oye la canción de Violeta Parra que dice: «Arauco tiene una pena que no la puedo callar», en alusión a las penurias del pueblo mapuche, cantado en este caso por los propios mapuches del Kultrum.

Tal y como se refleja en el texto que Miguel escribe sobre esta acción:

> *Ma puch eh actúa como antídoto frente a la homogeneización y sus secuelas de dominio, trabajando en la reactivación de la memoria, favoreciendo el desarrollo de espacios de tolerancia frente a la uniformidad, cuestionando los sustratos culturales sobre los que se asienta la hegemonía política e ideológica y la utilización de las lenguas como territorios para la dominación: signos orales o escritos para borrar los signos de los otros.*

Quizás ésta sea una manera acertada de resumir en un último párrafo, las líneas de trabajo que Miguel Benlloch ha desarrollado desde los años ochenta hasta la actualidad, en los intersticios de la institución artística, el activismo político, las políticas de género y los procesos de recuperación históricos, teniendo siempre presente que en el centro de todos ellos está la reivindicación del ser como «sujeto brillante no identificado», como célula de acción individual en constante relación con los otros.

Bibliografía

Aliaga, J.V., y Villaespesa, M., *Transgeneric@s. Representaciones y experiencias sobre los géneros, la sociedad y la sexualidad en el arte español contemporáneo*. Diputación Foral de Guipuzcoa, San Sebastián, 1998.

Aliaga, Juan Vicente. «Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú», en catálogo Pepe Espaliú (1986-1993), Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1994.

Belbel, María José y Reitsamer, Rosa, en *Dig me out. Discourses on Popular Music, Gender and Ethnicity*. Arteleku, 2009.

Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*. Les Presses du réel, París, 1998.

Preciado, Beatriz, *Multitudes queer. Notas para una política de los «anormales»*, Revista Multitudes, n.º 12, París, 2003.

Preciado, Beatriz, *Testo Yonqui.* Espasa, Madrid, 2008.

Marzo, Jorge Luis, «El ¿Triunfo? De la ¿nueva? Pintura española de los 80», en Toma de partido. Desplazamientos. Libros de la Quam, n.º 6, Barcelona, 1995, pp.126-161.

Mitchell, WJT, «Interdisciplinarity and Visual Culture», en Art Bulletin, vol LXXVII, 4 de diciembre de 1995.

Navarrete, Carmen; Ruido, María y Vila, Fefa, «Trastornos para devenir entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español», en *Desacuerdos,* vol. II, 2005.

Vilarós, Teresa, El Mono del desencanto. *Una crítica cultural de la transición española (1973-1993),* Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1998.

VV.AA., *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa,* Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.